# PIRMOJI BANGA



10-ASIS ANKSTYVOJO KINO FESTIVALIS

## FESTVALIO GIDAS

Ankstyvojo kino festivalis „Pirmoji banga“ –
kasmetinis teminis renginys,
skirtas pristatyti XX a. pradžios kiną ir jo istoriją

Organizatoriai:




Informaciniai partneriai:










kinas




Partneriai:





















VALSTYBINIS VILNIAUS MAŽASIS TEATRAS









Festivalį iš dalies finansuoja:




Latga

# TURINYS

„Bausmė“: žmogus velnią ar velnias žmogų? 7

Prarastoji Europa pro „Biograph“ objektyvą: didysis formatas kino pradžioje 11

18 kino magijos pradininko Georges’o Méliès’o filmų 16

„Tylėjimas – auksas“: kinas, švenčiantis kiną 21

„Magiškosios gėlės“: spalvotojo ankstyvojo kino žydėjimas 26

Vartant kiną: dingusių filmų atradimai kišeninėse knygelėse 32

„Daktaras X“: visos siaubo spalvos 37

Didysis kinas prieš kiną. Magiškojo žibinto ir tirpstančių vaizdų projekcijų menas 44

# „SKALVIJOS“ KINO CENTRAS

**Vasario 5 d.**

18:20 **Bausmė** (1920, JAV, rež. Wallace Worsley, 93 min.)
*Seansui gyvai akompanuos Viktoras Orestas Vagusevičius (fortepijonas).*

20:30 **ATIDARYMAS**
**Prarastoji Europa pro „Biograph“ objektyvą**
(1897–1902, Nyderlandai, 53 min.)
*Seansui gyvai akompanuos „Trio Luporum“ (Simona Zajančauskaitė (fortepijonas), Kostas Tumosa (smuikas), Vytautas Giedraitis (klarnetas).*

**Vasario 6 d.**

18:30 **Magiškosios gėlės** (1906–1920, Nyderlandai, 61 min.)
*Seansui gyvai akompanuos J Mo'ong Santoso Pribadi (elektronika ir akustiniai instrumentai).*

20:30 **Pragaro iliuzionai: stebuklingos G. Méliėso projekcijos**
**Pragaro katilas; Velnias vienuolyne; Astronomo sapnas; Alchemikas Parafaragaramas, arba Pragaro retorta; Velnio pilis; Klounas išardomu kūnu; Šv. Antano gundymas; Daktaro Fausto pasmerkimas; Pragariškas keikvokas; Piktoji fėja Karabosė, arba Mirtinas durklas**
(1896–1906, Prancūzija, rež. George Méliès, 69 min.)

*Seansas tinka ir regos negalią turintiems žiūrovams.*
*Filmų istorijas gyvai pasakos Joris Macijauskas.*
*Filmų rodymą papildys speciali projekcijų menininkės Oonos Libens vizualinė palyda.*
*Seansui gyvai akompanuos Justas Čeponis (fortepijonas).*

**Vasario 7 d.**

16:40 **Tylėjimas – auksas** (1947, Prancūzija, rež. René Clair, 106 min.)

19:10 **Aplink pasaulį su G. Méliėsu**
**Brahmano stebuklai; Paryžius–Monte Karlas automobiliu; Pelenė, arba Stebuklinga kurpaitė; Benvenutas Čelinis, arba Kurioziškas pabėgimas; Velniškasis nuomininkas; Guliverio kelionė į Liliputiją ir Brobdinjagą; Fantastinis dirižablis, arba Išradėjo košmaras; Baisi naktis**
(1896–1912, Prancūzija, rež. George Méliès, 70 min.)
*Filmų istorijas gyvai pasakos Joris Macijauskas.*
*Seansui gyvai akompanuos Deividas Dombovskis Keraminas (akordeonas) ir Erikas Šlakaitis (klarnetas).*

21:00 **Daktaras X** (1932, JAV, rež. Michael Curtiz, 76 min.)

# VALSTYBINIS VILNIAUS MAŽASIS TEATRAS

**Vasario 8 d.**

16:00 **Didžioji vaizduotės karštinė: magiškojo žibinto ikonografija (1750–1850)**
*Žibintininkas – Bernd Scholze.*
*Filmui akompanuos Viktoras Orestas Vagusevičius (fortepijonas).*

18:30 **Šviesa, kuri kūrė kiną: tirpstančių vaizdų projekcijos menas**
(Vokietijos imperija, Friedrich August Böttcher, ~1870)
*Žibintininkas – Bernd Scholze.*
*Seansui gyvai akompanuos duetas „Perfect Nemesis“ (Girmantė Bubelytė (akordeonas) ir Mantas Ralas (gitara).*



# „BAUSMĖ“: ŽMOGUS VELNIĄ AR VELNIAS ŽMOGŲ?

Režisieriaus Wallace'o Worsley'io 1920 m. filmo „Bausmė“ nedomina pilki atspalviai – tai pasakojimas apie tamsias juodas ir ryškias baltas. Jau pirmoje juostos scenoje gydytojas padaro tiesiog stulbinamą klaidą – į avariją patekusiam berniukui, kuriam, rodos, sužalota tik galva, amputuojamos kojos. Paauglys vienintelis nugirsta gydytojų sąmokslą nuslėpti šią klaidą. Incidentas tampa viso pasakojimo konflikto užuomazga, vienu tų nusikaltimų, už kuriuos laukia „bausmė“.

Kartu tai – personažo kelio į pragarą pradžia. Mat suaugęs vaikas tampa Blizardu – žiauriausiu San Francisko nusikaltėliu. Blizardas suplanavęs dviejų lygių keršto planą: visų pirma, reikia suvesti sąskaitas su dabar didžiai gerbiamu gydytoju, karjeros pradžioje atėmusiu iš jo kojas. Bet to negana – tolesnis mafijos boso planas yra apvogti išsyk visą San Franciską.

Blizardo machinacijas supa aibė antraplanių personažų: nuo gydytojų, jų giminaičių, detektyvų, pakalikų ir tarp jų įsisukusių dvigubų agentų. „Bausmės“ siužetas – kas su kuo ką ir kodėl – gana komplikuotas. Visgi abejoju, ar kaip tik šios peripetijos suteikia „Bausmei“ turimą kino klasikos statusą.

Pradžios incidentas tampa ne tik siužeto įvykių katalizatoriumi, bet ir akstinu sukurti nepaprastai ryškaus antiherojaus portretą. Kaip tik Lono Chaney'io atliktas Blizardo vaidmuo yra ašis, išlaikanti „Bausmės“ žiūrovo dėmesį. Kad juos kur, tuos komplikuotus planus! – juosta paperka pačiu personažu, jo veidu, svoriu bei charizma.

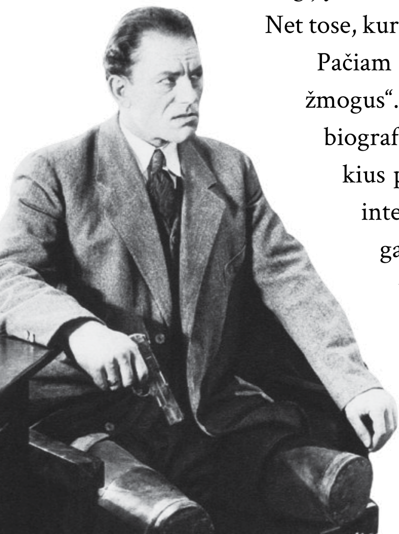
Tai puikiai suvokia ir trilerio kūrybinė komanda. L. Chaney'io veikėjas kiek netikėtai tampa tiesiog akivaizdžiu pasakojimo centru. Įprastai ši rolė lyg turėtų atitekti detektyvui ar slaptai agentei, bandantiems sugriauti blogio planus, – juk kaip tik jie atstovauja gėrio pusei, už juos, reikia manyti, žiūrovui sirgti paprasčiau. Ne taip jau dažnai kine susitapatinti tenka su pasakojimo antagonistu. Net

tokiais atvejais kaip „Džokeris“ ar visa virtinė serialų apie serijinius žudikus, jų pavertimas centriniais veikėjais pateisinamas noru paaiškinti psichologinę būseną (kiek šis noras nuoširdus – kitas klausimas). Suprask, blogi žmonės, bet juos juk irgi skriaudė, tad iš dalies gal jie kaip tik tėra aukos.

„Bausmės“ siužete dvejonės, ar Blizardas blogas, nėra – ne kartą įvairiausiomis priemonėmis, tarp jų ir visiškai tiesiogiai, šis žmogus prilyginamas velniui. Vienoje siužetinių linijų Blizardas netgi pozuoja šėtono skulptūrai. Toks jau jis panašus į nelabąjį, tiek išore, tiek ir vidumi.

L. Chaney'io vaidmuo talpina nepaprastai daug pykčio, liūdesio, pagiežos ir žiaurumo. Kaip ir derėtų tikėtis iš 1920 m. juostos, emocijos veržiasi pro kraštus, ir net staiga į kino salę įėjęs žiūrovas nesunkiai per keletą akimirkų atpažintų, kuris personažų čia yra blogio epicentras. Tikrai nustebčiau išgirdęs, kad kuris nors pavykusių Džokerio aktorių besiruošdamas žiūrėjo kaip tik šį L. Chaney'io vaidmenį – Blizardo energija filme panaši į garsiojo „Betmeno“ piktadario.

Negaliu atsakyti, ar toks sprendimas priimtas jau montažinėje, ar dar rašant scenarijų, bet „Bausmei“ būdingas paralelinis montažas: scenos vystomos šokinėjant iš vienos į kitą, į detektyvų dialogus įterpiamos ir nusikaltėlių pokalbio detalės. Įtarčiau, kad bent iš dalies šį sprendimą lėmė kaip tik pagrindinio aktoriaus trauka: visi jį medžiojantys ar jam dirbantys personažai tik silpnina filmo energiją, tad natūralu norėti Blizardą matyti kiekvienoje scenoje. Net tose, kur šiam tarsi nėra vietos.



Pačiam L. Chaney'iui taikyta pravardė „Tūkstančio veidų žmogus“. Taip pavadinti net du apie aktorių sukurti filmai: biografinis ir dokumentinis. Jei kas norėtų pamatyti aiškius pravardės pagrįstumo įrodymus, rekomenduočiau internete paieškoti aktoriaus vardo ir įsijungti vaizdų galeriją. Prie šio legendinio įvaizdžio prisideda ir faktas, kad „Tūkstančio veidų žmogus“ neretai aktyviai dalyvaudavo ir savo grimo bei prostetikos kūrime.





Skaičiuojama, kad iš 157 filmų, kuriuose pasirodė L. Chaney'is, išlikę vos kiek daugiau kaip 50. Bet ir šių pilnai pakanka sukurti išties įspūdingą skirtingų įvaizdžių katalogą.

Ankstyvojo kino laikais aktoriaus noras „pranykti“ personaže nėra įprastas. Tokiais triukais garsėjo ir Danielis Day Lewisas ar Christianas Bale'as, atstovantys jau visai kitokiai aktorystės mokyklai. Šiuolaikinei vaidybai būdingas gerokai tikroviškesnis emocijų perteikimas, o tai reikalauja personažą kilstelėti aukščiau, aktorių tarsi ištirpdant fiktyviame jo sukurtame žmoguje.

L. Chaney'io laikais standartas buvo kitoks: aktoriams buvo įprasta vaidinti itin panašius personažus – ši tendencija išliks dar kur kas ilgiau nei 1920-ieji. Ankstyvojo Holivudo aktorius yra žvaigždė, aplink kurią neretai sukasi pasakojimas. Ne veltui kalbant apie pirmosios XX a. pusės kino žvaigždes taip lengva jas sutapatinti su archetipais: *femme fatale*, šerifas, nevėkšla ir t.t.

Tuo tarpu „Bausmės“ aktorius yra sakęs, kad „filmuose Lono Chaney'io išvis nėra“.

Atlikdamas Blizardo vaidmenį atlikėjas turėjo pasiryžti nepatogiam procesui – kojas lenkti atgal ir kelius suspausti į kibirus. Procedūra (nesunku įsivaizduoti) buvo itin skausminga ir vienu kartu išlaikyti kojas taip surištas aktorius galėjo vos keletą minučių. Sakoma, kad procesas jam kainavęs ir ilgalaikes sveikatos problemas. O štai rezultatas toks įtikinamas, jog 1920-aisiais juostos pabaigoje rodyta ir papildoma scena, kurioje aktorius pasirodo jau su kojomis. Neišsigąskite, brangūs žiūrovai, bekojis Blizardas tebuvo kinematografinis triukas.

Visa tai – tik norint išgauti nebūtinai tikrovišką, bet išties paveikų portretą žmogaus, tapusio beveik gyvu velniu. Kitus matančio vien kaip priemones savo

tikslams. Norinčio griauti bei kenkti. Ir sykiu motyvuojant vidinį pyktį kančia, kurios akivaizdžius randus matome Blizardui kaskart vaikštant.

Kokia šio kelio iki pragaro prasmė? Nors kartais „Bausmė“ apibūdinama kaip siaubo filmas, vargu, ar jai ši etiketė tinkama. Net trilerio sąvoka tik iš dalies atitinka juostos ambiciją.

Mat tiek „Bausmės“, tiek L. Chaney'io tikslas – rasti kelią, kaip velnią grąžinti iš visiškos tamsos jei ne į šviesą, tai bent jau prieblandą. Galiausiai „Bausmė“ užima klasikiniam Holivudui būdingą poziciją tikėti žmonėmis. Kiek netikėta tai, jog šis gerumas išreiškiamas ne personifikuoto gėrio (policijos ar vienišo herojaus pavidalu) pergale prieš personifikuotą blogį. Gėrio ir blogio potencialas randamas veikėjų viduje.

Tai atveda prie sykiu gana modernios ir kiek naivokai optimistinės žinutės: net velnias gali pasikeisti. O blogis, koks tyras bebūtų, yra viso labo klaida. Gerai, kad klaidas neretai galima ištaisyti.

Galiausiai „Bausmė“ palieka žiūrovą su štai tokiu klausimu. Ar tikrai reikia kaip tik „bausmės“? Galbūt – ir tai sakau ne aš, teksto autorius, tai aiškiai įrašyta paties filmo audinyje – vietoje bausmės efektyvesnis yra atleidimas?

*Vladas Rožėnas*



# PRARASTOJI EUROPA PRO „BIOGRAPH“ OBJEKTYVĄ: DIDYSIS FORMATAS KINO PRADŽIOJE

68 mm „Mutoscope“ ir „Biograph“ filmai – vieni ankstyviausių kada nors sukurtų ir publikai parodytų judančių vaizdų. Tai – istoriškai reikšminga, novatoriška kino technologija, 1896 m. sukurta „Mutoscope & Biograph Company“, siekiant aukštesnės vaizdo kokybės, detalumo ir ryškumo. Žinant, kad 68 mm formatas po 1903-ųjų buvo nebenaudojamas ir užleido vietą 35 mm, o ir turint omeny ypatingą celiulioido trapumą, tikras stebuklas, kad daugiau kaip 300 filmų originaliu formatu išliko iki šių dienų. Šie didelio formato filmai saugomi Amsterdamo „Eye“ kino muziejuje, Britų kino institute Londone, Niujorko Modernaus meno muziejuje, Prancūzijos sinematekoje Paryžiuje, taip pat Prancūzijos nacionaliniame kino ir animuotojo vaizdo centre, kur jie kaupiami nuo XX a. 7-ojo dešimtmečio. Kolekcijoje – tiek vaidybiniai, tiek dokumentiniai kūriniai, kurių trukmė – apie vieną minutę.

Šiandien šie filmai suteikia neįkainojamą galimybę pamatyti, kaip pasaulis atrodė prieš 125 metus. „Mutoscope“ ir „Biograph“ kamerų operatoriai keliavo po pasaulį, siekdami užfiksuoti kuo įvairesnius vaizdus, tad šie anuomet technologiškai itin pažangūs filmai šiandien tampa be galo vertingais istoriniais dokumentais. Tai tiesioginis praeities liudijimas: filmuose fiksuojamos anuomet dėmesį traukusios vietos, žmonės, įvykiai ir papročiai, o per vaidybinį pasakojimą atskleidžiamos kasdienės elgsenos bei žmonių tarpusavio santykiai – skirtingų kultūrų, amžiaus, socialinių sluoksnių ir profesijų aplinkoje.

„Mutoscope & Biograph Company“ didelio formato 68 mm filmai – tai 68 mm kino juostos kopijos, kurias Šiaurės Amerikoje ir Europoje filmavo bei platino pati kompanija ir su ja susijusios bendrovės. Šis formatas buvo



užpatentuotas ir išimtinai naudojamas tik „Mutoscope & Biograph Company“. Apie 1903 m. šio formato atsisakyta, todėl jo gamyba buvo nutraukta. Išlikę filmai – 1896–1903 m. vaidybiniai ir dokumentiniai kūriniai, išsaugoti originaliu 68 mm formatu. Tai – didelio formato kino juosta, maždaug septynis kartus didesnė už nebyliojo kino 35 mm pilno kadro vaizdą, savo masteliu artima šiandieniniam IMAX. Be to, ji yra be perforacijos (t. y. juostos kraštuose nėra transportavimo skylučių) – tai 68 mm juostai būdingas, išskirtinis technologinis sprendimas. Dėl to formatą buvo įmanoma naudoti tik su specialiai jam pritaikyta, patentuota filmavimo ir projekcijos įranga.

68 mm kino juostos kopijos pirmą kartą buvo sukurtos 1896 m., naudojant specialią didelio formato „Mutograph“ kamerą, kurią „Biograph“ bendrovės steigėjai sukūrė, siekdami konkuruoti su 35 mm formatu, tuo metu ypač mėgtu brolių Lumière'ų, Edisono ir kitų kino pionierių bendrovių. Projekcinės kopijos ir „Mutoscope“ ritės, skirtos peržiūrai individualiuose aparatuose, buvo gaminamos iš Europoje, Jungtinėje Karalystėje ir JAV „Biograph“ operatorių nufilmuotų negatyvų, tarp jų – W. K. L. Dicksono ir Émile'io Lauste'o. Šie filmai buvo rodomi didžiuosiuose miestuose, solidžiuose teatruose, tokiuose kaip Amsterdamo „Carré Theatre“, Roterdamo „Circus-Variété“, Londono „Palace Theatre of Varieties“, Berlyno „Wintergarten“ ir Paryžiaus „Folies Bergère“. 68 mm formatui išėjus iš apyvartos, o 35 mm tapus kino industrijos standartu, šių filmų rodymas tapo nebeįmanomas. Dėl to 200 „Eye“ kolekcijoje saugomų filmų buvo atidėti į šalį. 1948 m. vieno Hagos laikraščio redakcijos palėpėje, kur juostos ištisus dešimtmečius buvo paliktos dūlėti, jas atrado olandų kino kūrėjas Willy Mullensas. Suvokęs ypatingą dokumentinę šių kūrinių vertę, jis ėmėsi medžiagą pritaikyti pakartotiniam naudojimui: savo prodiuserinės bendrovės „Haghefilm“ laboratorijoje dalį didelio formato, nestandartinių filmų jis perkopijavo į 35 mm, kad galėtų sukurti trumpą kompiliacinį filmą. 1959 m. „Haghefilm“ didžiąją dalį atrastų 68 mm filmų perdavė „Eye“ (tuometiniam Nyderlandų kino muziejui), o likusioji dalis muziejų pasiekė 1963 metais. Britų kino instituto (BFI) maždaug šimto 68 mm filmų rinkinys XX a. 7-ajame dešimtmetyje buvo įsigytas kaip Rolfo F. Schultze'ės kolekcijos dalis. Tuo tarpu MoMA

68 mm medžiaga į muziejų pateko kartu su „Biograph“ 35 mm medžiaga, kurią 1938 m. įsigijo Iris Barry.

68 mm „Mutoscope“ ir „Biograph“ filmai ženklino šiandien mums pažįstamo kino pradžią: amžių sandūros žiūrovams suteikė galimybę tarsi iš arti patirti tolimas vietas ir papročius, išvysti iškilius žmones bei įvykius – su tuo betarpiškumu, kurį gali perteikti tik kinas. Neišeidami iš savo vietinių vodevilio teatrų, žiūrovai galėjo pamatyti daugybę to meto ryškių asmenybių: Didžiosios Britanijos karalių Edvardą VII ir karalienę Viktoriją, Italijos karalienę Margaritą, Nyderlandų karalienę Vilhelminą, taip pat popiežių Leoną XIII, Paulį Krugerį, Alfredą Dreyfusą ir JAV prezidentą Williamą McKinley. Karo laivai, teatriniai pasirodymai, kariniai paradai ar egzotiški gyvūnai – visa tai susitelkdavo toje pačioje programoje. „Mutoscope“ ir „Biograph“ filmai suteikė žiūrovams galimybę tiesiogiai patirti tiek technologines naujoves, tiek istorinius konfliktus, o taip pat – kasdienybės scenas svarbiausiuose Europos miestuose: Paryžiuje, Londone, Berlyne, Venecijoje ir Amsterdame. Šiandien šių filmų dėka galime išvysti vaizdus iš pirmojo kino juostoje užfiksuoto Shakespeare’o spektaklio („Karalius Jonas“, 1899 m.), ankstyvus Meksikos jarabe šokio bei Italijos tarantelos fragmentus, taip pat įvairias nufilmuotas karinio rengimo pratybas.

„Mutoscope“ ir „Biograph“ filmų vaizdo kokybė išsiskiria ypatingu aiškumu, detalumu ir optiniu ryškumu. Šios didelio formato juostos buvo filmuojamos 30–40 kadrų per sekundę dažniu. Toks greitis buvo apie du kartus didesnis nei tas, kurį taikė bendrovės konkurentai, todėl vaizdas mažiau mirgėjo, atrodė stabilesnis ir sklandesnis, nei tuo pat metu kitur kuriama kino produkcija. 68 mm technologija buvo išskirtinis ir novatoriškas kino formatas, kurį „Biograph“ bendrovė sukūrė ir užregistravo, siekdama apeiti T. Edisono 35 mm patento apribojimus. Dėl įspūdingos vaizdo kokybės šių filmų demonstravimas tapo viena ryškiausių to laikmečio meninių inovacijų.

Dauguma filmų – dokumentiniai vaizdai, fiksuojantys žmones, vietas ir įvykius, tačiau nedidelę kolekcijos dalį sudaro ir maždaug vienos minutės trukmės vaidybiniai kūriniai. Nors akivaizdžiai surežisuoti, šie trumpi pasakojimai iškalbingai atskleidžia epochos socialines normas: nuo moterų ir vyrų bendravimo iki požiūrio į gyvūnus ir populiariosios pramoginės kultūros. Nors šiuos filmus kūrė ne moterys, jie yra reikšmingas šaltinis, leidžiantis priartėti prie moterų ir mergaičių patirčių XX a. sandūroje. Kadruose atsiveria įvairūs nacionaliniai, kultūriniai ir ekonominiai kontekstai – moterų ir mergaičių kasdienybė užfiksuota Amsterdamo, Berlyno, Romos ir Londono gatvėse bei kitur. Kartu rinkinyje matome ir elito bei karališkosios kilmės moteris, vaizduojamas kaip galingas nacionalines lyderes. Šie filmai ne tik patvirtina, kad moterys buvo aktyvi ir svarbi amžių sandūros visuomenės dalis, bet kartu ir liudija jų ryškų matomumą ankstyvojo kino epochoje. Keliuose vaidybinio kino epizoduose darbininkų klasės moterys susiduria su nepageidaujamu vyrų dėmesiu, menkinančiu patriarchaliniu aiškinimu („mansplaining“) bei seksualiniu priekabiavimu, ir ryžtingai tam pasipriešina. Pavyzdžiui, filme „Bučinio kaina“ (1899) vyras mėgina pabučiuoti jį skutančią kirpėją, tačiau ši ramiai pasitraukia ir parodo užrašą: bučinys kainuoja papildomą dolerį. Šis humoristinis gestas tampa jos atsaku į situaciją, kuri, panašu, kartojosi ne sykį.

68 mm formatą „Biograph“ bendrovė buvo užpatentavusi ir naudojo išimtinai pati, todėl, jo atsisakius ir perėjus prie 35 mm standarto, jis greitai išnyko. Šiandien 68 mm kopijos – itin retos. Didžiausią jų rinkinį pasaulyje saugo „Eye“ (apie 200 vienetų), BFI turi apie 100 egzempliorių. „Mutoscope“ ir „Biograph“ filmai – vieni vertingiausių judančio vaizdo liudijimų apie XIX a. pabaigą. Dėl labai aukštos raiškos jie išlaiko daugybę informacijos sluoksnių: tyrėjams svarbios net fone aiškiai matomos detalės, padedančios tiksliau rekonstruoti skirtingų vietovių praeitį. 68 mm „Mutoscope“ ir „Biograph“ kopijos kino istorijoje išsiskiria tiek vaizdo estetika, tiek techninėmis savybėmis. Vienas operatorius laiške broliams Lumière’ams rašė, kad projekcija buvusi „milžiniška – keturių kvadratinių metrų – ir mažiau mirganti...“, o vaizdo kokybę lėmė tai, jog ją reikėjo išdidinti „aštuonis kartus mažiau“ nei Lumière’ų filmus.

*Elif Rongen*

# 18 KINO MAGIJOS PRADININKO GEORGES'O MÉLIÈSO FILMŲ

Kai Georges'as Mélièsas (1861–1938) 1896 m. pavasarį pirmą kartą filmavimams prisuko kino kamerą, jis jau buvo patyręs scenos magijos kūrėjas. Paryžiaus „Théâtre Robert-Houdin“ teatre, kuriam vadovavo aštuonerius metus, jis buvo pastatęs apie 20 magiškų etiudų – kai kuriuos su itin išplėtotais scenarijais. Būdamas pirmiausia iliuzionistas, Mélièsas kiną kūrė kaip savo teatro repertuaro tąsą: filmai buvo sumanyti kaip sceniniai numeriai ir nuo 1896 m. balandžio reguliariai rodyti jo magijos teatre. Todėl jų temos natūraliai siejosi su iliuzijų teatro ir magiškojo žibinto reginių tradicija, o pati kinematografija Mélièsui buvo dar viena priemonė tęsti iliuzionisto meną.

Savo dviejose studijose Paryžiaus priemiestyje Montrėjuje (pirmoji įkurta 1897 m. pradžioje, antroji – 1907 m. pabaigoje), Mélièsas išbandė beveik visus tuometinio kino žanrus: triukų filmus, farsines komedijas, pasakas, operų ekranizacijas, kino kronikų rekonstrukcijas, reklaminius filmus ir dar daugiau. Jo stulbinantys įgūdžiai – iliuzionisto, aktoriaus ir mimo – ryškiai atsiskleidė mažiausiai 300 iš 520 filmų, sukurtų 1896–1913 m. Humoras ir ritmas, ypač būdingi jo iliuzionistiniams filmams – srityje, kurioje jis iki šiol laikomas nepralenkiamu meistru, – neturi lygiaverčio atitikmens to meto konkurentų kūriniuose. Mélièsas taip pat plačiai naudojo dvigubą ekspoziciją, reikalavusią itin subtilių techninių įgūdžių. Todėl kai iliuzija tapdavo ypač sudėtinga, pagrindinį vaidmenį jis beveik visada atlikdavo pats.

G. Mélièso iliuzionistiniai filmai dažniausiai remiasi keliomis pagrindinėmis temomis, ir kiekvieną jų jis sieja su savitu specialiųjų efektų arsenalu. Šalia nuolat pasikartojančių motyvų – metamorfozių, netikėtų pasirodymų, staigių ar pamažu įvykstančių išnykimų, „neapčiuopiamų šmėklų“, kaprizingų baldų, nepaklusnių drabužių ir pan. – jo kūryboje atpažįstamos ir kelios itin pastovios





struktūros. Jas galima sutraukti į tris didžiąsias, nuolat sugrįžtančias temas, kurios dažnai persidengia.

Pirmiausia iškyla „atgyjantis“ negyvas pasaulis: piešti personažai, drabužiai, manekenai ima judėti ir veikti, tarsi turėtų savo valią. Prie šios logikos glaudžiai dera ir daugybė kūnų transformacijų – išardytų, sutrupintų, išnarstytų, o paskui vėl „surinktų“; tų vargšų, kuriuos, sutraiškius lyg blyną, tenka „vėl pripūsti“ (žr. „Paryžius–Monte Karlas automobiliu“). Kita Mélièsui itin būdinga linija yra pasidauginimas: paties aktoriaus (kartais – vien jo galvos) kopijų atsiranda dvi, trys ar net septynios. Šis triukas, kaip ir kitas, paprastai kuriamas vieno ar kelių vaizdų perdengimo (superpozicijos) principu. Galiausiai atsiranda mastelio žaidimai: ekrane matome aktorių visu ūgiu ar tik jo kūno fragmentą, tačiau keistų proporcijų – milžinišką arba nykstamai mažą („Guliverio kelionės“).

Greta kelių iki 1900 m. lokacijose nufilmuotų aktualijų siužetų, 1897–1902 m.

Méliėsas kūrė tai, kas vėliau imta vadinti „rekonstruotomis kino kronikomis“. Jis jų imdavosi tuomet, kai nebuvo galimybės vykti į ginkluoto konflikto, svarbaus įvykio, karūnavimo ar katastrofos vietą ir filmuoti tiesiogiai. To meto žiūrovams toks sprendimas atrodė visiškai natūralus. Jie buvo įpratę prie laikraščių iliustracijų, kurios taip pat „sukurdavo“ naujieną vaizdu: įvykius inscenizuodavo ir rekonstruodavo, sutraukdamos, paryškindamos detales ar suteikdamos jiems dramatiškesnį pavidalą. Iš maždaug dvidešimties tokių filmų viename – 1899 m. – Méliėsas pats suvaidino vieną Alfredo Dreyfuso gynėjų, advokatą Fernandą Labori.

Méliėsą taip pat traukė scenos, kuriose vaizduojamos beprotiškos mokslinės ekspedicijos, satyriniai antpuoliai ir laukinės gaudynės. Jis turėjo silpnybę mokslininkų personažams su lengvai „pakrikusiu“ protu: astronomams, inžinieriams, šarlatanams, taip pat savo sukurtiems tipažams – Barbenfujui, Barbenmakaroniui, Mabului ir Mabulovui. Tai švelnūs svajotojai, kurių groteskiškos idėjos įtraukia amžininkus į neįtikėtinus nuotykius.

1905–1908 m. jis filmavo didžiausiems Paryžiaus teatrams: „Châtelet“, „Folies-Bergère“, „Olympia“, „Parisiana“ ir „La Cigale“. Pavyzdžiui, „Paryžius–Monte Karlas automobiliu“ 1906-aisiais buvo įtrauktas į „Folies-Bergère“ reviu programą. Be to, apie 1900 m. Méliėsas sukūrė maždaug 15 humoristinių reklaminių filmukų – aperityvui, alui, kūdikio buteliukui, batų tepalui, garstyčioms, plaukų šukoms ir kt. Juose jis pats atliko įvairius vaidmenis. 1911–1913 m. jis nufilmavo paskutiniuosius darbus, sukurtus pagal Charles’io Pathé užsakymą.

Iki šiol yra išlikę 217 Georges’o Méliėso filmų – pilnų kūrinių arba jų fragmentų. Tai sudaro apie 42 % jo bendros filmografijos (520 ± 5 filmai, sukurti 1896–1913 m.), arba maždaug 35 000 metrų kino juostos – apie 30 valandų ekrano laiko.

Toliau pateikiamas vieno „animuoto vaizdo“ aprašymo pavyzdys, parengtas pagal Méliėso tekstą ir publikuotas Warwicko kataloge. Šis Londone Méliėso prekės ženklui „Star-Film“ atstovavęs leidinys buvo skirtas būsimiems pirkėjams: jis trumpai ir aiškiai nusakydavo filmų turinį. Pasirinktas pavyzdys – vienas iš 18 išlikusių ir Prancūzijos sinematekos („Cinémathèque française“)



restauruotų Méliėso filmų, rodomų šių metų „Pirmojoje bangoje“: „Velnias vienuolyne“ (Warwick Films Subjects, 1901, p. 63–64)

Rodomas vienuolynas su kluatru; fone matyti bažnyčia ir šventorius. Mėnulio šviesa, šešėliais išryškindama ištisas kolonų eiles, suteikia vaizdui ypatingo iškilmingumo. Priekyje – švęsto vandens indas, krikštykla, sakykla ir pamaldoms sustatytos kėdės. Kunigas klūpo maldoje, atsistojęs užgesina dujinę lempą ir pasitraukia. Vos jam išėjus, iš švęsto vandens indo, lydimas dūmų stulpo, iššoka Velnias ir, išskleidęs apsiaustą tarsi šikšnosparnio sparnus, lengvai nusklendžia ant grindinio. Netrukus pasirodo luošas, šėtoniško pavidalo velniūkštis. Abu akimirksniu persimaino į kunigą ir klapčiuką, paskambina varpu ir sukviečia vienuoles į pamaldas. Vienuolės suplūsta iš visų vienuolyno pusių, susėda eilėmis. Velnias, apsimetęs kunigu, užlipa į sakyklą ir pradeda pamokslą. Tačiau pamokslo metu jis staiga vėl įgauna tikrąjį pavidalą, o vienuolės, apimtos siaubo, išsilaksto. Tuomet Jo šėtoniškoji didenybė paeiliui paverčia vienuolyno kolonas groteskiškomis, šiurpiomis figūromis – erdvė akimirksniu įgauna pragarišką pavidalą. Iš mažo katilo jis iškviečia būrį velniūkščių, ir šie ima šokti aplink savo šeimininką. Šiam siautuliui įsibėgėjus, iš šventoriaus kapų išslenka vienuolių šmėklos ir mėgina sustabdyti šventvagystę. Pabaisos ir demonai pranyksta, lieka tik Velnias, besigrumiantis su šmėklomis. Iš tolo artėja kunigų, vienuolių ir klapčiukų procesija, nešanti kryžių, – jos tikslas vienas: nugalėti Šėtoną. Galiausiai apsireiškia šv. Jurgis: jis parbloškia Jo šėtoniškąją didenybę, ir Velnias, lydimas dūmų debesies, nugarma žemyn. Šis filmas vaizduoja krikščionybės triumfą prieš Šėtoną. Nors reginys fantastiškas ir persmelktas religinių motyvų, jame nėra nieko, kas galėtų įžeisti ar sukrėsti net jautriausią žiūrovą.

*Jacques Malthête*

## GEORGES'O MÉLIÈSO VAIDMENYS 18-OJE „PIRMOJOJE BANGOJE" RODOMŲ „STAR-FILM" FILMŲ

Filmų pavadinimai pateikiami chronologine tvarka (skliaustuose nurodomas prancūziškas pavadinimas ir sukūrimo metai):

- Personažas, užpultas milžiniškos blakės, filme „Baisi naktis" (*Une nuit terrible*, 1896).
- Pilies šeimininkas – „Velnio pilis" (*Le Manoir du diable*, 1896).
- Astronomas – „Astronomo sapnas" (*La Lune à un mètre*, 1898).
- Šv. Antanas – „Šv. Antano gundymas" (*Tentation de Saint Antoine*, 1898).
- Velnias – „Velnias vienuolyne" (*Le Diable au couvent*, 1899).
- Radža – „Brahmano stebuklai" (*Les Miracles du Brahmane*, 1900).
- Mélièsas nepasirodo filme „Klounas išardomu kūnu" (*Dislocation mystérieuse*, 1901).
- Guliveris – „Guliverio kelionė į Liliputiją ir Brobdinjagą" (*Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants*, 1902, spalvintas).
- Plutonas ir groteskiškas velnias – „Pragariškas keikvokas" (*Le Cake-Walk infernal,* 1903).
- Demonas Belfegoras – „Pragaro katilas" (*Le Chaudron infernal*, 1903, spalvintas).
- Benvenutas Čelinis – „Benvenutas Čelinis, arba Kurioziškas pabėgimas" (*Benvenuto Cellini ou Curieuse Évasion*, 1904).
- Mefistofelis – „Daktaro Fausto pasmerkimas" (*Damnation du docteur Faust,* 1904, spalvintas).
- Paštininkas ir muitinės darbuotojas – „Paryžius–Monte Karlas automobiliu" (*Le Raid Paris – Monte-Carlo en automobile*, 1905, spalvintas).
- Inžinierius Mabulovas – „Fantastinis dirižablis, arba Išradėjo košmaras" (*Le Dirigeable fantastique ou Le Cauchemar d'un inventeur,* 1905, spalvintas).
- Alchemikas – „Alchemikas Parafaragaramas, arba Pragaro retorta" (*L'Alchimiste Parafaragaramus ou la Cornue infernale*, 1906, spalvintas).
- Pinigų nemokantis nuomininkas – „Velniškasis nuomininkas" (*Le Locataire diabolique,* 1909, spalvintas).

Iš 18 festivalyje rodomų „Star-Film" filmų septynios išlikusios kopijos yra spalvintos. Vis dėlto šiandien neįmanoma patikimai nustatyti, kas įgyvendino spalvinimus: ar Mélièsui dirbę koloristai, vykdę tiesioginius jo nurodymus, ar kiti meistrai, kuriuos samdė patys kopijų pirkėjai. Šie filmai neretai buvo įsigyjami nespalvoti, o spalvinami jau vėliau – priklausomai nuo užsakovo pageidavimų.



# „TYLĖJIMAS - AUKSAS": KINAS, ŠVENČIANTIS KINĄ

Santykis su praeitimi retai būna objektyvus – žvilgsnis į vieną ar kitą reiškinį iš laiko perspektyvos dažnai pasidengia emocijų apnašomis, kurių kilmę ir pobūdį tyrinėti ne ką mažiau įdomu nei bandyti suprasti pačią praeitį. Tačiau situacija darosi dar labiau intriguojanti, kai atsiranda galimybė suvokti požiūrį į būtąjį laiką, tvyrojusį praeityje. Paradoksalu, bet „Pirmajai bangai" pasitinkant dešimtmetį pažvelgti į ankstyvąjį kiną per tokius dvigubus akinius siūlo vėlyviausias iš visų festivalio istorijoje rodytų filmų – René Clairo juosta „Tylėjimas – auksas" (*Le Silence est d'or,* 1947), nukelianti į Gražiosios epochos ritmu alsuojantį XX a. pradžios Paryžių ir žemai nusilenkianti nebyliojo kino aukso amžiui.

Prancūzų kino režisierius René Clair (tikr. René-Lucien Chomette, 1898–1981) užaugo Paryžiuje, judriame ir vaizdingame Les Halles rajone. Nostalgija karo nepaliestam, spalvų ir gyvybės kupinam vaikystės miestui vėliau jį paskatins ekrane kurti idealizuotos, kone trūkumų neturinčios Prancūzijos sostinės vaizdinį, o Orsonas Wellesas jį apibūdins kaip „meistrą, kuris sukūrė savąjį Paryžių, geresnį ir už tą, kurį galima nufilmuoti". Po filosofijos studijų ir tarnybos Pirmojo pasaulinio karo metu R. Clairas kūrybinį kelią pradėjo rašydamas dainas atlikėjai Damiai – būtent ji įkalbėjo René apsilankyti kino studijoje „Gaumont". Šis vizitas būsimo režisieriaus karjeroje tapo lūžiu, negrįžtamai įtraukusiu jį į kino sūkurį: atlikęs kelis vaidmenis serialuose, išbandęs kino apžvalgininko bei režisieriaus asistento roles, galiausiai jis nutarė kurti savą kino pasaulį.

Debiutiniai trumpametražiai R. Clairo filmai – siurrealistinė mokslinės fantastikos juosta „Paryžius užmigo" (*Paris qui dort,* 1924) ir dadaizmo šedevru laikomas „Antraktas" (*Entr'acte*, 1924), sukurtas su Marceliu Duchampu, Manu Ray'umi ir Francisu Picabia pagal Eriko Satie muziką, – į kino istorijos vadovėlius kūrėjo pavardę įrašė kaip vieno to meto avangardo lyderių. Tačiau avangardiniais eksperimentais režisierius neapsiribojo, jo tikslas buvo ištrūkti iš gan



siauro kino entuziastų rato ir pasiekti platesnę auditoriją. Šį kūrybinį pokytį žymėjo pagal dramaturgo Eugène'o Labiche'o pjeses sukurtos komedijos „Šiaudinė skrybėlaitė“ (*Un Chapeau de paille d'Italie,* 1928) ir „Du drovuoliai“ (*Le Deux Timides*, 1928), avangardą priartinančios prie paprasto žiūrovo ir originaliai jungiančios tradiciją su modernumu.



Atsiradus garsiniam kinui R. Clairas netapo vienu iš daugelio režisierių, kurių karjera užgeso su nebyliojo kino eros pabaiga. „Po Paryžiaus stogais“ (*Sous les Toits de Paris*, 1930), „Milijonas“ (*Le Million*, 1931) ir „Laisvę mums!“ (*À nous la Liberté*!, 1931) laikomi vienais pirmųjų europietiškų miuziklų, kurie stebino išmoningu nediegetinio garso naudojimu, o įžvelgus kai kurių Charlie'io Chaplino „Naujųjų laikų“ (*Modern Times*, 1936) scenų panašumus į „Laisvę mums!“, dėl plagiato netgi buvo pradėtas teismo procesas.

Nufilmavęs keletą juostų Vokietijoje, Anglijoje bei JAV, po Antrojo pasaulinio karo R. Clairas sugrįžo į Prancūziją ir 1947-aisiais išleido *Le Silence est d'or* – nostalgijos karo nepaliestam Paryžiui ir nebyliojo kino epochai kupiną komišką juostą. Siužeto, įkvėpto Moliere'o komedijos „Žmonų mokykla“, centre atsiduria pusamžis režisierius Emilis Klemenas (akt. Maurice Chevalier): iš pirmo žvilgsnio jis atrodo lyg lengvabūdis suvedžiotojas, ne tik bandantis flirtuoti su kiekviena sutikta moterimi, bet ir negailintis mizoginiškų viliojimo patarimų savo jaunajam globotiniui Žakui Francė (akt. François Périer). Tačiau situacija pasikeičia, kai Emilis sutinka Madleną Selestin (akt. Marcelle Derrien) – jauną merginą, atvykusią į Paryžių siekti aktorės karjeros. Paaiškėja, kad Madlena yra už klajojančios teatro trupės lyderio ištekėjusios ir prieš kelerius metus mirusios Emilio mylimosios dukra, tad šis apsiima ją globoti ir suteikia vaidmenį paties režisuojamame filme. Tačiau ilgainiui tėviškas santykis įgyja vis daugiau romantinių aspiracijų, o kalbos apie režisieriaus meilę jaunai aktorei greitai pasklinda filmavimo aikštelėje. Lyg to būtų maža, į jausmų sūkurį įsiveržęs Žakas tampa trečiąja meilės trikampio figūra: pasinaudojęs paties Emilio viliojimo patarimais jis užmezga ryšį su Madlena, o Emiliui tenka suvokti savo desperatiško jaunystės siekio absurdiškumą bei užleisti vietą jaunajai kartai.

Nors filmo siužetą galime laikyti kiek tradiciniu, įdomiausia čia visgi stebėti su meile ir kone istoriko detalumu atkurtus nebyliojo kino rodymo ir kūrimo užkulisius. Nuo pačių pirmų juostos kadrų R. Clairas leidžia žiūrovui įsimaišyti tarp mugės lankytojų, kurie nuo lietaus bėga pasislėpti į kinematografą: jo nuleidžiamame ekrane ant suolų susėdę žiūrovai stebi istoriją apie nuotaką ir dėl jos besipešančius vyrus, filmo siužetinę liniją seka ne tik pianistės

akompanavimas, bet ir gyvas įgarsinimas, nepamirštama parodyti ir mechaniko, be perstojo sukančio projektoriaus svirtį. Komiško realistiškumo situacijai suteikia ne tik pro palapinės stogą varvantis lietus, bet ir apie seansus prie įėjimo į palapinę plyšaujantis vyras, iš kurio pasityčioti praeiviai nepraleidžia progos. Būtent humoras leidžia R. Clairui nenuslįsti į nusaldintą sentimentalumą ar perdėtą praeities idealizavimą: veiksmui persikėlus į studiją „Fortūna", kino gamybos užkulisių chaotiškumą ir menkas finansines galimybes atskleidžia į siužetą įpintos komiškos detalės – medinė „Fortūnos" iškaba, subyranti nuo menko po ja vežamų dekoracijų užkliudymo, kortomis nuolat žaidžiantys darbininkai ar vietoj kupranugario per klaidą užsakytos ožkos augintojas, beprarandąs viltį sulaukti užmokesčio.

Tačiau švelniai per dantį traukdamas kino istoriją, kurios dalyviu ir kūrėju pats buvo, R. Clairas nieku gyvu nebando sumenkinti ankstesnių kino kūrimo metodų ar išaukštinti nūdienos praeities sąskaita. Veikiau priešingai – režisieriui, iškilusiam nebyliojo kino aukso amžiuje, išmoningai ir sparčiai prisitaikiusiam prie garsinio kino įneštų naujovių bei jas formavusiam, nesustojusiam kurti net pasitraukus į JAV, o po Antrojo pasaulinio karo galiausiai sugrįžusiam į Paryžių, *Le Silence est d'or* tapo tarsi kūrybiniu sugrįžimu prie šaknų, iš kurių kilo meilė kinui ir kurios visad liko neblėstančio atsidavimo ekrane kuriamam pasauliui priežastimi. Nors R. Clairas puikiai įvaldė garsinio kino kalbą, akivaizdu, jog skeptiško požiūrio į garso filmuose naudojimą režisierius neišvengė: anot jo, sulig šiuo išradimu „kinas prarado daugiau, nei įgijo – jis užkariavo garsų pasaulį, bet neteko gebėjimo įsivaizduoti". Darbas Holivude R. Clairui taip pat netapo karjeros viršūne: grįžęs iš JAV jis liūdnai užsiminė, jog Amerikos kino industrijoje trūksta asmenybių, o apie prancūzų kiną dauguma amerikiečių nė nežino. Todėl Antrojo pasaulinio karo pabaigą ir R. Clairo sugrįžimą į Paryžių žyminti juosta tapo tarsi kūrybinės brandos sulaukusio režisieriaus testamentu, kurio pagrindiniu veikėju tampa pats kinas – nebylus, improvizuotas, kartais kurioziškas, nežibantis raudonais kilimais ar technikos naujovėmis, tačiau gyvybingas, o svarbiausia – kuriamas aistringai ir su meile.

Emilio personažas, kuriamas vieno ryškiausių to meto prancūzų aktorių Maurice'o Chevalier, taip pat apima kur kas daugiau, nei gali atrodyti stereotipiškai įsivaizduojant pusamžį režisierių-suvedžiotoją. Filmuodamasis *Le Silence est d'or* M. Chevalier jau buvo išgarsėjęs kaip prancūziškų miuziklų žvaigždė bei sukūręs ne vieną vaidmenį Holivude drauge su amerikiečių aktore ir dainininke Jeanette MacDonald: vizitine kortele tapusi šiaudinė skrybėlė, kiek perspaustas prancūziškas akcentas ir elegantiškas dainavimo stilius vėliau pelnė jam vieno populiariausių prancūzų pasaulyje vardą. Jei filmo pradžioje Maurice'o įkūnytas Emilis kelia šypseną dėl gerokai pervertintų savo galių sužavėti moteris ir simpatijos mirusios mylimosios dukrai, Madlenos abejingumas bei tarp jos ir Žako užsimezgęs ryšys tarsi priverčia Emilį subręsti: užuot neigęs amžiaus skirtumą ar ieškojęs kitos flirto aukos, jis nustoja konkuruoti su jaunimu bei susikoncentruoja į kiną – tai, ką moka daryti geriausiai. Kurdamas brandos link artėjančio režisieriaus portretą R. Clairas ekrane netiesiogiai vaizduoja save, nebebandantį po daugelio kūrybinių transformacijų pasaulio nustebinti dar vienu išradimu kine. Kaip Emilis nustoja apsimetinėti jaunuoliu ar desperatiškai merginti kiekvieną sutiktąją, taip ir R. Clairas nebeieško naujo žanro ar kitos kino kalbos – užuot lenktyniavęs su laiku, režisierius atiduoda duoklę epochai, kuri jį sukūrė.

Europai gydantis Antrojo pasaulinio karo žaizdas ir bandant iš naujo atrasti prasmę gyventi, R. Clairas ne tik nutarė atkurti negandų nepaliestą vaikystės Paryžių su kinematografu, kabareto šokėjomis ir klajojančiais menininkais. Garsono Kanino paklaustas, kokie trys dalykai svarbiausi kino kūrėjui, R. Clairas atsakė: išgalvoti, išgalvoti ir dar kartą išgalvoti. Ir jam pavyko: užuot eskapistiškai slėpęsis praeityje ar bandęs išrasti dar vieną novatorišką sėkmės receptą, jis ekrane ir vėl išgalvojo pasaulį, kuriame gali vystytis šmaikšti meilės istorija. Ir nors joje vietos užtenka ne visiems, niekas nelieka atstumtas – filmo pabaiga primena, jog gyventi ir mylėti, net ir nelaimingai, verta dėl kino, o jame pralaimėjusiųjų nėra.

*Mūza Svetickaitė*

# „MAGIŠKOSIOS GĖLĖS“: SPALVOTOJO ANKSTYVOJO KINO ŽYDĖJIMAS

„Magiškosios gėlės“ – tai tarp 1906 ir 1920 metų sukurti nebylieji trumpametražiai filmai, demonstruojantys įspūdingas, kiekvienam kadrui atskirai pritaikytas spalvas, išgautas „Pathécolor“ ar kitomis panašiomis trafaretinio dažymo technikomis. Šiuolaikinės skaitmeninės technologijos leidžia kiekvieną kadro spalvą apdoroti atskirai, taip atkuriant sodrumą ir gyvybingumą, būdingus originaliems spalvintiems nitratiniams elementams. Ši įspūdingomis spalvomis išsiskirianti ankstyvojo kino programa siekia atkurti šiandienos žiūrovams tą patirtį, kurią prieš daugiau nei šimtmetį patirdavo kino teatrų lankytojai. Šiai programai atrinkti ankstyvojo kino darbai – įvairių žanrų filmai, kuriuos vienija gėlių tematika. Juose matome, kaip gėlės buvo auginamos ir kaip jos įsiliejo į parkus, miesto želdynus bei kasdienį gyvenimą. Spalvingi žiedai svarbūs ir ankstyvojo kino „triukų“ filmuose – aktorės, pasipuošusios gėlių kostiumais, ekrane „išburia“ tarsi iš niekur atsirandančias gėles. Trumpuose vaidybinio kino pasakojimuose gėlės neretai pasitelkiamos ir kaip simboliai, turintys tam tikrų reikšmių.

Nors dauguma šioje programoje esančių filmų sukurti prieš daugiau nei šimtą metų, kino archyvus vis dar reguliariai pasiekia pirmosios kartos nitratinės projekcinės kopijos. Ypač stebėtina, kaip gerai per daugiau nei šimtmetį išsilaikė spalvos, sukurtos naudojant trafaretinį „Pathécolor“ metodą. Šių filmų spalvos buvo specialiai spalvinamos ant juodai balto juostos pagrindo, nes tuometės kino juostos emulsija dar nebuvo pakankamai jautri natūralioms spalvoms užfiksuoti. Įspūdinga, jog trafaretinio dažymo technika leido kiekviename kadre pritaikyti net iki šešių spalvų – ir visa tai 16 kadrų per sekundę greičiu. Po XX a. trečiojo dešimtmečio trafaretinis dažymas pamažu išnyko, tad kino archyvams šiandien nelengva šias spalvas tiksliai atkurti ir atkartoti. Stebina ir tai, kad spalvinami buvo ne tik ambicingi, didelės apimties projektai: ši technika taikyta ir trumpiems filmams, net dokumentiniams siužetams apie pramoninius procesus – jei tik tema turėjo patrauklią spalvų



gamą. Tai ypač būdinga trumpametražiams apie gamtą, o labiausiai – gėles. Restauravimo projektas „Magiškosios gėlės“ gimė iš siekio kuo kokybiškiau atkurti ir žiūrovams pristatyti spalvingiausius ankstyvojo kino filmus.

Iš pradžių dauguma filmų nebuvo aiškiai identifikuoti. Ant kai kurių kopijų buvo išlikę (ar vėliau joms priskirti) labai panašūs pavadinimai įvairiomis kalbomis, nors akivaizdu, kad tai – skirtingi filmai. Archyvams tarpusavyje bendradarbiaujant, kūriniai buvo identifikuojami lyginant kopijas ir remiantis dokumentais. Pavyzdžiui, dvi nitrato kopijos – „Pavasario žiedai“ (*Frühlingsblüten*, „Eye“ muziejus) ir „Žiedais pasidabinęs pavasaris“ (*Der Frühling im Blütenschmuck*, Austrijos kino archyvas) – abi su vokiškais pavadinimais paaiškėjo esančios tas pats filmas – „Žydintis pavasaris“ (*Printemps fleuri*, Prancūzija, „Pathé“, 1912). Kompiliacijai nuspręsta naudoti austrų kopiją, tačiau projektas suteikė progą palyginti šio trafaretiniu būdu spalvinto ir tonuoto filmo (identiškas) spalvas – tai gali praversti būsimuose archyviniuose tyrimuose. Projektas taip pat sudarė galimybę palyginti ir sujungti dvi filmo „Tulpės“ (*Les Tulipes*, Prancūzija, rež. Segundo de Chomón, „Pathé“, 1907) kopijas, saugomas „Eye“ ir Karališkajame Belgijos kino archyve („Cinematek“), ir taip gauti kiek pilnesnę versiją nei iki tol. Deja, mėginimai papildomai patikrinti pavadinimo identifikaciją naujų įžvalgų neatnešė: nors šis filmas jau dešimtmečius žinomas kaip „Tulpės“, keli kino istorikai suabejojo tokiu priskyrimu – pirmiausia todėl, kad filme… nėra tulpių. Panašiai nustatyta, kad filmas „Pavasario fėja“ (*La fée printemps*, Prancūzija, rež. Segundo de Chomón, „Pathé“, 1906) yra kita versija, nei Alice Guy ar Ferdinando Zeccos filmai tuo pačiu pavadinimu. Panašu, jog tai trečiasis 1906 m. sukurtas filmas su ta pačia siužetine prielaida – šįkart nufilmuotas Segundo de Chomóno. Skirtingai nei Zeccos versijoje, čia fėja pasirodo kaip sena moteris ir porai dovanoja ne vieną, o du kūdikius.

Dar vienu įdomiu tyrimo lauku tapo filmo „Grožio vagis“ (*The Beauty Thief*, JAV, rež. Arthur C. Pillsbury, apie 1920 m.) ištakos. Gilinantis į šio filmo titrus paaiškėjo intriguojanti amerikiečių kino kūrėjo ir išradėjo Arthuro C. Pillsbury'io (1870–1946) istorija: pasitelkdamas kadrinę animaciją („stop motion“), jis kūrė botaninius filmus, kuriuos vėliau platino „Pathé“. Kadangi šie vaizdai buvo







pernaudojami ne vieną dešimtmetį, tikslų filmų datavimą nustatyti itin sudėtinga. Galiausiai istoriniai tyrimai padėjo įvertinti filmų unikalumą ir atsekti, ar giminingų kopijų bei fragmentų galima rasti ir kituose archyvuose (pvz., BFI, „Gaumont-Pathé“ ir kituose) – tai svarbu mokslinėms nuorodoms ir tolimesniems tyrimams.

Per pastaruosius du dešimtmečius projekte dalyvaujantys archyvai palaipsniui atsisakė analoginių trafaretu spalvintų filmų atkūrimo metodų, nes skaitmeninės restauravimo technologijos leidžia pasiekti gerokai aukštesnių rezultatų – tai matoma ir šioje kompiliacijoje. Todėl šis projektas yra itin reikšmingas: jis padeda kaupti praktinę patirtį skaitmeniškai koreguojant trafaretinio spalvinimo paletę ir sukuria palyginamąją medžiagą, aiškiai atskleidžiančią, kokių iššūkių kelia spalvų atkūrimas ir kuo skiriasi ankstesnės bei šiandieninės technologijos. Projektas „Magiškosios gėlės“ buvo specialiai inicijuotas tam, kad būtų pasitelktos brangios, naujausios skaitmeninės technologijos, leidžiančios kiekvieną spalvą atskirti ir koreguoti individualiai, remiantis tiesioginiais nitrato kopijų skenavimais. Atliekant analoginį kopijavimą iš juostos į juostą, spalvų „išskirti“ neįmanoma – korekcija taikoma visam kadrui kaip vienam visuminiam vaizdui. Dėl to galutinė spalvinė gama visada lieka kompromisinė: ją apibrėžia ir riboja konkrečios spalvotos kino juostos „spalvų erdvė“. Didžiausias skaitmeninio trafaretu spalvintų filmų išsaugojimo pranašumas tas, kad spalvų korekcijos metu kiekvieną trafaretinę spalvą galima tvarkyti atskirai. Dėl to nespalvota bazė išlieka neutrali – vietos, kuriose spalva nebuvo taikyta, ir toliau atrodo kaip tikras juodai baltas vaizdas. Vien fotocheminis tų pačių kadrų išsaugojimas neišvengiamai suteiktų neutralioms juodai baltoms vaizdo dalims šiokį tokį spalvinį atspalvį, o spalvas būtų galima koreguoti tik visas kartu. Dėl to rezultatas paprastai būna mažiau



sodrus ir gerokai prasčiau atitinka tai, kaip spalvos atrodo originaliose, istorinėse nitrato kopijose.

Spalvų korekciją atliekant kadras po kadro atsiveria netikėtų įžvalgų apie trafaretinio dažymo virtuvę. Paaiškėja, kad šių filmų spalvinimas neretai gerokai peržengia vien trafaretavimą: dalyje kopijų matyti papildomas rankinis dažymas, tonavimas, spalviniai perėjimai ir kiti rafinuoti sprendimai. Pastaraisiais metais juostos spalvinimo technikos vėl atsidūrė dėmesio centre – apie jas vis aktyviau diskutuoja ir akademinė bei archyvinė bendruomenė, ir platesnė publika. Projektas „Magiškosios gėlės“ siekia šiai diskusijai suteikti apčiuopiamą pagrindą: pateikti filmus kuo tiksliau ir kokybiškiau.

*Elif Rongen*

# VARTANT KINĄ: DINGUSIŲ FILMŲ ATRADIMAI KIŠENINĖSE KNYGELĖSE

Nuo *peep show* tipo atrakcijų iki GIF'ų ir „TikTok“ – vaizdai, kuriuose „atgyja“ judesys, kaip trumpalaikės naujovės ir žiūrėjimo pramogos, plito kartu su kinu nuo pat jo ištakų, tiek kino salėse, tiek už jų ribų. Jungtinėse Valstijose bene geriausiai žinomas ankstyvasis išradimas buvo mutoskopas – vienam žiūrovui skirta medinė būdelė, kurioje rankenėle sukamas mechanizmas sukuria judesio iliuziją. Tačiau būtent paprasta ir į kišenę telpanti vartomoji animacinė knygelė (flipbook) šią iliuziją perkėlė į delną – ir net geru šimtmečiu anksčiau, nei buvo sukurtas išmanusis telefonas.

Ankstyviausios vartomosios knygelės judančius vaizdus aplenkė beveik trimis dešimtmečiais, o knygelės, sudarytos iš filmų kadrų, atsirado kartu su pirmaisiais kino seansais. Jau 1896 m. tokių leidinių buvo gaminama JAV, Anglijoje, Vokietijoje, Ispanijoje ir Prancūzijoje. Prancūzijoje broliai Lumière'ai sukūrė kinorą – peržiūros įrenginį, „prasukdavusį“ įrištus vaizdus iš jų filmų, o „Gaumont“ bendrovė naudojo tradicinę knygelės formą. Tačiau itin stulbinamų atradimų atnešė tyrimai apie mažai žinomą Paryžiaus spaudėją Léoną Beaulieu.

Nepriklausomas tyrėjas Thierry Lecointe'as su Beaulieu ir jo vartomosiomis knygelėmis pirmąsyk susidūrė 2013 m. liepą. Vienas vokiečių kolekcininkas buvo inicijavęs sutelktinės paieškos projektą, tikėdamasis atpažinti iki galo neišlikusią knygelę, kuri, jo manymu, galėjo būti sukurta pagal 1896 m. filmą „Traukinio atvykimas į Venseno stotį“ (*Arrivée d'un train en gare de Vincennes,* rež. Georges Méliès). Nors tuomet galutinės išvados taip ir nebuvo pasiektos, Lecointe'as pradėjo tikrą detektyvinę paiešką, įsitikinęs, kad knygelės kadruose slypi pakankamai užuominų tiksliai nustatyti ir stotį, ir originalaus filmo autorių. Jis rėmėsi smulkmenomis: užrašu ant lokomotyvo, vagonų žymėjimu, net šešėlių kritimo kampu. Tai nebuvo paprasta užduotis, nes atvažiuojantys traukiniai anuomet buvo itin populiari tema kine: Prancūzijoje 1896–1898 m. apie atvažiuojančius traukinius susukta mažiausiai 18 filmų, nufilmuotų 16-oje skirtingų stočių ir sukurtų 10-ies skirtingų kino kūrėjų. Lecointe'o dedukcijos atvedė prie konkretaus atsakymo: šiame vaizde traukinys įrieda į Žuanvil le Ponto stotį (Joinville-le-Pont), o pati knygelė, labai tikėtina, sudaryta iš Mélièso filmo „Traukinio atvykimas į Žuanvilį“ (*Arrivée d'un train à Joinville,* Méliès katalogas Nr. 35) kadrų. Tai, kiek žinoma, vienintelis „traukinio atvykimo“ filmas, nufilmuotas šioje stotyje.

T. Lecointe'ui kilo viliojanti mintis: jei pavyko atsekti šį atvejį, gal tokių atradimų bus ir daugiau. Paieškos jį atvedė pas prancūzų kolekcininką ir istoriką Pascalį Fouché. Jo daugiau kaip dešimties tūkstančių vartomųjų knygelių kolekcijoje (sukataloguotoje tinklalapyje *flipbook.info*) saugomas ir 24 Léono Beaulieu pagamintų knygelių komplektas – kruopščiais tyrimais paremtas rinkinys, kurį šiandien laikome pilnu.

Prancūzas Léonas Beaulieu pirmąsias vartomąsias knygeles pradėjo gaminti

1896 m. pabaigoje, o intensyviausias kūrybos etapas truko nuo 1897 m. pabaigos iki 1898 m. pradžios. 1898 m. kovo 9 d. jis užpatentavo paprastą mechaninį vartyklės tipo įtaisą, skirtą peržiūrai to, ką pats vadino „kišeniniais kinematografais“. Per trumpą veiklos laiką (1896–1901) jo verslas nuolat keitė adresus: ant knygelių spausdinti duomenys, patvirtinti Paryžiaus verslo kataloguose, per penkerius metus nurodo net penkias skirtingas veiklos vietas. Paskutinė – 257 Saint-Denis gatvė Paryžiuje – fiksuota 1901 m. vasario 22 d., L. Beaulieu mirties dieną; jam buvo 43-eji.

Apie Beaulieu gyvenimą liudija tik pavieniai dokumentų pėdsakai. Žinome kelias biografines detales – rudaplaukis, pilkų akių, apie 1,55 m ūgio, – tačiau ryškiausiai iškyla ne išvaizda, o konfliktiškas, net karingas būdas. 1880 m. šaukimo į kariuomenę dokumentai rodo, kad būdamas dvidešimties jis jau buvo netekęs abiejų tėvų. Beaulieu mokėjo skaityti ir rašyti, tačiau buvo įgijęs tik pradinį išsilavinimą. Tarnybos metu jis dvejus metus kalėjo už „įžeidimus ir grasinimus vyresniajam“ ne tarnybos metu, o 1885 m., perkeltas į rezervą, negavo gero elgesio pažymėjimo. Vėlesni įrašai fiksuoja nuolat pasikartojančius konfliktus su teisėsauga: už užpuolimą jam skirta dviejų mėnesių bausmė, po jos – dveji metai kalėjime už sukčiavimą, o vėliau dar du mėnesiai už kitą užpuolimą. 1896 m. rugpjūtį kariuomenė jį atleido dėl astmos ir nutukimo. Paskutinis teistumo istorijos įrašas liudija, kad 1901 m. sausio 29 d., likus vos kelioms savaitėms iki mirties, Léonas Beaulieu buvo nubaustas šimto frankų bauda už neįvardytą „moralės“ pažeidimą.



Iš 24 Beaulieu knygelių, esančių Fouché kolekcijoje, viena remiasi plačiai žinomu Edisono filmu „May Irwin bučinys“ (*The May Irwin Kiss*, 1896), tačiau kitos, panašu, atkartoja vaizdus iš filmų, kurie, manyta, neišliko. Visos likusios šio rinkinio knygelės naudoja kadrus iš 1896–1897 m. Georges’o Méliѐso ir „Gaumont“ sukurtų filmų. Kruopščiai lygindamas dekoracijas ir kitus kompozicinius elementus su išlikusia medžiaga, Lecointe’as septynis fragmentus neabejotinai priskyrė Méliѐsui, o dar trylika sieja su jo filmais tikėtinais pagrindais, nors visiškai užtikrintai jų identifikuoti neįmanoma.



Nors dauguma vartomųjų knygelių buvo leidžiamos gana vienodu formatu, Beaulieu eksperimentavo: jo leidiniai varijavo tiek dydžiu, tiek apimtimi – nuo 32 iki 121 lapo. Išardęs vieną knygelę, Lecointe’as atkūrė gamybos principą: vaizdai buvo spausdinami greta, taikant pustonių fotograviūros techniką, artimą laikraščių spaudai, o vėliau atskiri lapeliai iškerpami ir įrišami į mažas, skirtingo formato knygeles (11x11, 7x12, 9x10 ir pan.). Ant viršelių esantys pavadinimai rašyti ranka – tikėtina, paties Beaulieu.

2017 m. filmų restauratorius Robertas Byrne’as kartu su fotografu Onno Petersenu ėmėsi animuoti visą Beaulieu palikimą – 27 unikalias vartomąsias knygeles. Jų sumanymas buvo savotiškai „atsukti“ procesą atgal: panaikinti kadaise įvykusį virsmą iš judančio vaizdo į popierių ir fragmentus vėl sugrąžinti į kino formą. Petersenas specialiai šiam darbui sukūrė fotografavimo laikiklį, leidusį fiksuoti puslapius nepažeidžiant trapių įrišimų ir kartu išgauti vienodo dydžio kadrus be optinių iškraipymų. Kiekvienas puslapis buvo kruopščiai nufotografuotas – iš viso 2 642 vaizdai. Pasitelkęs skaitmenines

kino restauracijos metodus, Byrne'as stabilizavo ir sulygiavo vaizdus, nustatė tinkamą kadrų dažnį ir sukūrė tiksliai laike suderintas kiekvienos knygelės animacijas.

Praėjus daugiau nei 120 metų nuo sukūrimo, šie ankstyvieji judantys vaizdai uždaro ilgą istorijos ratą ir pagaliau sugrįžta į didįjį ekraną.

*Pastaba. Festivalyje kolekcijos filmai rodomi seansų pradžioje, o visa kolekcija taip pat prieinama peržiūrai „San Francisco Film Preserve" svetainėje: filmpreserve.org.*

*Rob Byrne*



# „DAKTARAS X": VISOS SIAUBO SPALVOS:

Studija „Warner Bros." nenorėjo statyti siaubo filmo. Kam mokėti už siaubą, kai to siaubo pilna kasdienybė? Tad kas galėjo pagalvoti, jog visame pasaulyje siaučiant lig tol nematytai ekonominei krizei, JAV gavusiai Didžiosios depresijos vardą, taip išpopuliarės filmai, kuriuose taip pat rodomos baisybės – monstrai, kraujas, šiurpuliai. Žmonės – tikrai keisti padarai, jie mėgsta būti išgąsdinti, na, o „Daktaras X" tam receptų nestokojo.

„Warner Bros." įšoko į jau važiuojantį traukinį. Su siaubo žanru klasikiniame Holivude labiausiai sieta „Universal" studija; būtent šios studijos filmai – 1931-aisiais išleisti „Drakula" (*Dracula*, rež. Tod Browning, 1931) su Bela Lugosi'iu ir „Frankenšteinas" (*Frankenstein*, rež. James Whale, 1931) su Borisu Karloffu – tapo tikrais aukso puodais tuomet, kai visiems trūko pinigų. Po šių filmų sėkmės iš siaubo filmų nusprendė pasipelnyti kone visos Holivudo studijos, ne išimtis ir „Warner Bros.", iki tol labiausiai tapatinta su realistiškais, socialines problemas vaizduojančiais filmais, kurių siužeto centre būdavo gangsteriai, darbininkai ar žurnalistai.

Savo studijos stiliui „Warner Bros." liko ištikima ir kurdama „Daktarą X". „Frankenšteino" ar „Drakulos" monstrai buvo nutolę nuo žiūrovų laike ir erdvėje – šių filmų veiksmas vyko XIX a. pabaigos mistifikuotose Europos vietovėse (Bavarijos Alpėse, Transilvanijoje), o štai „Daktaras X" veikė moderniame tų dienų Niujorke. Siaubingą monstrą studija apgyvendino žymiai arčiau žiūrovų namų, tad jis galėjo pasirodyti ir gerokai pavojingesnis. Nedingo ir socialinės tematikos potėpiai – pagrindiniu filmo personažu tapo laikraščio reporteris Ly Teiloras (akt. Lee Tracy'is, labiausiai ir išgarsėjęs greitakalbiais, juokelius laidančiais reporterių vaidmenimis), kuris pažįsta tiek miesto politikus, tiek vietos viešnamio darbuotojas.

Būtent šis reporteris aprašo kraupius nusikaltimus: jau kurį laiką Niujorke



kažkas žudo žmones, jų kūnai randami su chirurginiais pjūviais ir kanibalizmo žymėmis, žmogžudystės visada vyksta per pilnatį, tad žudikui suteikta „Mėnulio žudiko" pravardė. Nusikaltimų pėdsakai veda į daktaro Ksavero (angl. Xavier, akt. Lionel Atwill) medicinos kliniką. Policija įtaria, jog už žmogžudystes gali būti atsakingas vienas šios klinikos mokslininkų – o įtartinų, ekscentriškų mokslininkų čia tikrai netrūksta – ar net pats klinikos vadovas Ksaveras. Jam duodamos 48 valandos nusikaltėliui surasti. Daktaras sugalvoja eksperimentą, kuris turėtų išaiškinti žmogžudį, o visą šį veiksmą paslapčia stebi landusis reporteris. Šį, beje, domina ne tik žudiko tapatybė, bet ir simpatiška daktaro Ksavero duktė Džoana (akt. Fay Wray, netrukus išgarsėsianti filme „King Kongas" (*King Kong*, rež. Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933).

Jei „Universal" filmuose dominavo 80 procentų siaubo ir 20 procentų komedijos, tai „Warner Bros." šią formulę apvertė – didžiojoje filmo dalyje nieko siaubingo nevyksta, personažai gyvena kasdienybėje, krečia pokštus ir juokauja, siaubas yra numatomas, apkalbamas, imituojamas, bet beveik nerodomas. Tad kai monstras iš tiesų pasirodo ekrane, jis sukelia žymiai stipresnį, įsimintinesnį efektą. Ne veltui filmo recenzentai teigė, jog po „Daktaro X" Frankenšteino monstras atrodo ramus ir draugiškas.

Kaip įprasta to meto Holivudui, filmas buvo ekranizacija. 1928-aisiais rašytojai Howard'as W. Comstockas ir Allenas C. Milleris parašė pjesę „Teroras", kuri, kaip jie teigė, buvo įkvėpta tikrų įvykių. Pjesės rašymo metu Niujorke siautė bent keli serijiniai žudikai (tiesa, tuo metu toks terminas nenaudotas), kai kurie iš jų, kaip Albertas Fishas (1870–1936), praktikavo ir kanibalizmą – štai ir „Warner Bros." filmų realistiškumas! 1931-aisiais pjesė, jau „Daktaro X" pavadinimu, pastatyta Brodvėjuje, kur buvo parodyta 80 kartų. Na, o iš čia – tiesus kelias į ekraną.

Filmo režisieriumi tapo Vengrijoje gimęs Michaelis Curtizas (tikr. Manó Kaminer, nuo 1905 m. Mihály Kertész, 1886–1962). Šis neįtikėtinai produktyvus režisierius Vengrijoje ir Austrijoje buvo režisavęs daugiau nei 60 filmų, kai 1926-aisiais į JAV jį nusiviliojo „Warner Bros.". Amerikoje jis sukūrė dar virš šimto filmų, net 87 iš jų – „Warner Bros." studijoje, kurioje greitai tapo vienu

svarbiausių režisierių. Šiandien kūrėjas geriausiai prisimenamas dėl legendinės karo metų romantinės dramos „Kasablanka“ (*Casablanca*, rež. Michael Curtiz, 1942), tuo tarpu su siaubo filmais jo vardas siejamas retai. Visgi Michaelis Curtizas jėgas išbandė praktiškai visuose kino žanruose: vesternuose ir melodramose, nuotykių filmuose ir miuzikluose. „Daktaras X“ – pirmasis Holivude sukurtas M. Curtizo siaubo filmas.

Michaelis Curtizas Holivude išpopuliarino nemažai naujų kino kalbos technikų, vizualinės estetikos sprendimų, vis dėlto, pasaulį užkariavus autorinio kino teorijai, režisierius liko jos paraštėse. Plačiame jo kurtų filmų žanrų, temų spektre sunkiai sekėsi apčiuopti vientisą visą režisieriaus kūrybą jungiantį siūlą. Todėl kūrėjo vardas retai garbintas režisierių-autorių panteone, kuriame tvirtai įsitaisė jo bendraamžiai kolegos Johnas Fordas, Alfredas Hitchcockas ir kiti. M. Curtizas, ko gero, geriausiai įkūnijo klasikinio Holivudo produkcijos modelį, kūrėjus vertusį atsisakyti asmeninių autorinių ambicijų. Džiugu, jog šiandien jis tvirtai prisimenamas ne tik kaip profesionalus kino amatininkas, bet ir kaip vienas talentingiausių savo laikmečio kino vizionierių.

Anuomet Holivude filmai apskritai kurti ekonomiškai, o sunkmečio sąlygomis pinigai taupyti dar griežčiau – filmavimui skirtos vos 24 dienos. Nors komandą režisierius vertė dirbti po 15–18 valandų, o paskutinę dieną – ir ištisą parą, tačiau vis tiek prireikė papildomų keturių dienų filmavimams baigti. Vėliau Holivude juokauta, jog M. Curtizas – vienas pirmųjų režisierių, asmeniškai atsakingų už kino aktorių teises ginančios „Ekrano aktorių gildijos“ įkūrimą 1933-aisiais – tokios drakoniškos darbo sąlygos buvo jo filmavimo aikštelėse. Vėlavimui pateisinti kūrėjas turėjo rimtą pretekstą: filmavimo metu veikė net kelios skirtingos kameros, taip pat režisieriui teko prižiūrėti ir visur besimaišančius kompanijos „Technicolor“ specialistus. Tuo pačiu metu buvo filmuojamos dvi filmo „Daktaras X“ versijos – spalvota ir nespalvota; filmas dažnai tituluojamas pirmuoju pilnai spalvotu siaubo filmu pasaulyje.

Spalvos kine apskritai nebuvo naujiena – spalvotą filmą buvo galima išvysti net pirmame kino seanse Vilniuje, 1896-ųjų liepą. Tačiau tuomet spalvoms išgauti juodai baltą kino juostą tekdavo spalvinti ranka – tai itin brangus





malonumas, kurio niekas Holivude nepraktikavo. XX a. 4 deš. jau buvo ištobulinta technologija, leidžianti spalvas užfiksuoti pačioje kino juostoje. Studija „Warner Bros." nuolat laikė pirštą ant naujausių kino technologijų pulso – kompanija susižėrė aibę pinigų, kai pirmoji įšoko į garsinio kino traukinį, pastatė sėkmingą iš dalies garsinį miuziklą „Džiazo dainininkas" (*The Jazz Singer*, rež. Alan Crosland, 1927) su Seredžiuje gimusia Brodvėjaus žvaigžde Alu Jolsonu. Šįkart studija bandė sėkmę pakartoti žiūrovams siūlydama spalvotą kiną: su „Technicolor" sudarė sutartį, kuria įsipareigojo sukurti ne vieną spalvotą filmą, naudojant kompanijos išrastą dviejų spalvų filmavimo procesą.

Proceso metu specialiomis kameromis vaizdas fiksuotas skirtingose juostose: vienoje – per žalią, kitoje – per raudoną filtrus, vėliau šios juostos būdavo sujungiamos, taip išgaunant spalvotą paveikslą. Procesas buvo brangus (juostos išnaudojama dvigubai daugiau) ir nepatogus, mat spalvoms užfiksuoti reikėjo žymiai ryškesnio apšvietimo, tad filmavimo aikštelė priminė pirtį. Procesas irgi nebuvo tobulas: žali ir raudoni filtrai pasirinkti todėl, kad naudojantis jais buvo galima gana natūraliai atvaizduoti žmogaus odos spalvą ar augaliją, tačiau kai kurių spalvų, pavyzdžiui, mėlynos, jais užfiksuoti buvo neįmanoma.

Tai kėlė papildomą galvos skausmą filmų kūrėjams – reikėjo labai atidžiai rinktis, kas ir kaip bus rodoma ekrane. Visgi, tai vedė ir į originalius stilistinius sprendimus, o „Daktaras X" – puikiausias to pavyzdys. Kone visą filmą dominuoja žalsvas fonas ir motyvai, kartais tiesiog apakinantys žiūrovą, kai personažai pasirodo ryškiai žalios spalvos kostiumais. Atėjus laikui pasirodyti monstrui, visa spalvų paletė pasisuka raudono spektro pusėn – efektas garantuotas! Spalvos padėjo filmui išsiskirti ir to meto siaubo filmų kontekste, mat iki tol spalvotoje juostoje dažniausiai filmuoti „saugūs" miuziklai.

Nors spalvos filme naudotos originaliai ir stilingai, o matomas vaizdas ekrane neretai atrodydavo beveik natūralus, spalvotam kinui užkariauti pasaulį buvo dar per anksti. Daugelis kino teatrų nenorėjo rodyti spalvotos juostos, kurios demonstravimas reikalavo ir papildomų investicijų į techniką, tad mieliau rinktasi tuo metu įprastą, pigesnę, nespalvotą filmo kopiją. Nerodytas filmas ir tarpukario Lietuvoje – vargu ar čia, kaip ir daugelyje kitų



kraštų, jį apskritai būtų praleidusi kino cenzūra (monstrai, kanibalizmas, viešnamiai!).

Visgi, finansiškai filmas atsipirko – savo biudžetą padengė net tris kartus. Netrukus Michaelis Curtizas toje pačioje studijoje sukūrė kitą spalvotą (kontraktas su „Technicolor" dar tebegaliojo) siaubo filmą – „Vaškinių skulptūrų muziejaus paslaptis" (*Mystery of the Wax Museum*, rež. Michael Curtiz, 1933), kuriame taip pat pasirodė „Daktaro X" aktoriai – Fay Wray ir Lionelis Atwillas. Vėlesnį savo siaubo filmą „Vaikščiojantis numirėlis" (*The Walking Dead*, rež. Michael Curtiz, 1936) su Borisu Karloffu režisierius filmavo jau nespalvotoje juostoje. Nurimus ekonominei krizei, sumenko ir siaubo filmų populiarumas, tad jų m. Curtizas nebestatė, rinkosi labiau prestižinius projektus. Tuo tarpu „Technicolor" kino pasaulyje išpopuliarėjo jau po Antrojo pasaulinio karo, su patobulintu trijų spalvų filmavimo procesu.

Ilgą laiką spalvota „Daktaro X" versija buvo laikoma dingusia, tad žiūrovai buvo priversti tenkintis pigesne nespalvota filmo versija. Po Jacko Warnerio mirties viena spalvota filmo kopija rasta jo asmeniniame archyve, 2020-aisiais filmas restauruotas, ir dabar žiūrovai gali išvysti baisųjį filmo monstrą visose jo spalvose.

*Audrius Dambrauskas*

# DIDYSIS KINAS PRIEŠ KINĄ. MAGIŠKOJO ŽIBINTO IR TIRPSTANČIŲ VAIZDŲ PROJEKCIJŲ MENAS

Šiandien magiškasis žibintas gali pasirodyti kaip tolimas optikos kuriozas ar istorinis mitas. Tačiau XVII amžiuje jis buvo vienas svarbiausių optinių išradimų kartu su teleskopu ir mikroskopu. Daugiau nei 250 metų šis projekcijų prietaisas buvo svarbus viešųjų erdvių traukos objektas, kol po kino atsiradimo pamažu pasitraukė nuo pjedestalo ir sunyko kolektyvinėje atmintyje – nuo visur matomo reginio iki istorijos paraščių.

Dar 1675 m., praėjus vos keleriems metams po to, kai apie 1668-uosius vokiškai kalbančiuose kraštuose atsirado magiškasis žibintas, universalusis mąstytojas Gottfriedas Wilhelmas Leibnizas tekste „Drôle de pensée" jau matė jį kaip priemonę dalytis žiniomis su visomis socialinėmis grupėmis. Vis dėlto šiai vizijai prireikė dar pusantro šimtmečio: silpna aliejinės lempos šviesa ilgai ribojo galimybę rengti platesnei publikai skirtas projekcijas. Galiausiai magiškasis žibintas įveikė kone neįmanomą užduotį – peržengė socialines ribas ir tapo prieinamas įvairiems visuomenės sluoksniams. Tačiau pradžioje, nuo XVII a. iki XVIII a. vidurio, jis dažniausiai buvo aukštuomenės retenybė: smalsumą žadinantis optikos eksponatas fizikų rateliuose ir vadinamuosiuose keistenybių kabinetuose.



XVIII a. pradžioje magiškasis žibintas, vaizdų rodymo tradicijas skleidusių klajojančių





keliaunininkų iš Savojos dėka, ištrūko už miestų ribų ir pasiekė užmiesčių regionus. Amžiaus viduryje miestų erdvėse iškilo nauja figūra – keliaujantys eksperimentuotojai, vadinamieji „mokslo verslininkai". Jie rengė viešus mokslinius demonstravimus, prekiavo fizikos instrumentais ir siūlė pirkti optikos prietaisus, tarp jų ir magiškuosius žibintus. Taip fizika pamažu įsitvirtino miestų kultūroje, o gamtos reiškiniai vis suprantamiau buvo aiškinami atsiribojant nuo prietarų ir iracionalių interpretacijų.

XVIII a. pabaigoje įvyko esminis lūžis – buvo ženkliai patobulintas šviesos šaltinis. Iki tol vaizdai į ekraną buvo projektuojami silpna aliejine lempa, todėl reginiai dažniausiai būdavo itin kameriniai. Tačiau apie 1783-iuosius išrasta Argando lempa suteikė pakankamai ryškią šviesą, kad projekcijas būtų galima rodyti viešai, kelioms dešimtims žiūrovų. Netrukus Paryžių ir Londoną užliejo fantasmagorija – ankstyvųjų XIX a. reginių pirmtakė, kurią XVIII a. pabaigos Berlyne ir Vienoje formavo pasirodymų meistras Paulis de Philipsthalis (dar žinomas Philidoro vardu). Vis dėlto vokiškai kalbančiuose kraštuose fantasmagoriniai „vaiduokliški" regėjimai, regis, nesukėlė tokio masto moralinės panikos ir viešų ginčų, kokius jie išprovokavo kitur. Apšvietos mąstytojai pirmuosius Philipsthalio pasirodymus Berlyne greitai demaskavo kaip iliuziją ir šarlatanystę.

Magiškojo žibinto kultūrinė istorija – tai pasakojimas apie nuolatinį virsmą: keitėsi jo auditorija ir sklaidos būdai, vieni kanalai nyko, jų vietoje radosi kiti. Šimtmečius šio prietaiso gyvastį palaikė jo „magija" – gebėjimas vėl ir vėl pakerėti naujas kartas. XVIII a. pabaigoje magiškasis žibintas jau buvo vienas iš nedaugelio reginių, pažįstamų ir miestų,





ir kaimų žmonėms įvairiuose socialiniuose sluoksniuose. Jo „vertikalioji“ sklaida – per visas amžiaus grupes – šiandien atrodo kaip istoriškai reikšmingas fenomenas.

1779-ieji laikomi „filosofinių“ – fizikos reiškinius demonstruojančių – žaislų tradicijos pradžia, siejama su Berlyno pirkliu Peteriu Friedrichu Cateliu (1747–1791). Nors mokslo istorijoje jis šiandien primirštas, Catelis buvo ryškus Apšvietos praktikas: jis sujungė Apšvietos idėjas su prekyba ir vaiką laikė visaverčiu visuomenės nariu. Berlyne jis atidarė žaislų parduotuvę, kurioje siūlė „fizikos žaislus“ – supaprastintus, miniatiūrinius fizikos instrumentų modelius, išlaikiusius pagrindines funkcijas.

Magiškasis žibintas nuo pat pradžių buvo neatsiejama šios pasiūlos dalis, o paprasti vaikams skirti skardiniai modeliai virto tikrais minimalistinio dizaino perlais. Jų sėkmė buvo tokia didelė, kad Niurnberge beveik nekeičiant konstrukcijos jie buvo gaminami kone šimtmetį – iki pat XIX a. 7-ojo dešimtmečio.

Žaisliniai magiškieji žibintai netrukus pasiekė ir Baltijos kraštus. 1789 m. Rygoje, kaip skelbiama, italų pirklys Peteris Raschka jau siūlė magiškuosius žibintus, o 1805 m. Rygos uosto muitinės dokumentuose minimas neatsiimtas 14 magiškųjų žibintų krovinys, vėliau aukcione parduotas didžiausią kainą pasiūliusiam pirkėjui.

Apšvietos metu vis daugiau žmonių tampant raštingais, akiniai pasidarė itin svarbūs kaip niekad iki tol. Augant paklausai, keliaujantys optikai, daugiausia kilę iš nedidelių Frankonijos žydų bendruomenių, leidosi į prekybines keliones po įvairius Europos regionus ir kaip pagrindinę prekę siūlė Fiurte (Bavarija) pagamintus akinius. Greta jų neretai atsirasdavo ir žaisliniai magiškieji žibintai. Šie maršrutai ne kartą vedė ir į Baltijos kraštus. 1807 m. vasaros mugėje Rygoje optikas Lipa be akinių, mikroskopų ar camera obscura siūlė ir magiškuosius žibintus. Tą patį 1847 m. savo prekybos kelyje – Liepojoje, Rygoje ir Tartu – fiksavo ir keliaujantis optikas Kriegsmannas.



Nors ilgą laiką magiškojo žibinto silpnybė buvo šviesos šaltinis, pats prietaisas plačiai tarnavo visuomenės švietimui – padėjo populiarinti to meto mokslinius atradimus, nuo teleskopo ir mikroskopo iki kitų naujovių. 1830-aisiais pasirodžius oksihidrogeninei (vandenilio–deguonies) šviesai, prasidėjo populiariojo mokslo sklaidos aukso amžius. Naujas šviesos šaltinis leido didžiuosiuose teatruose rengti įspūdingus projekcijų seansus, į kuriuos suplaukdavo šimtai žiūrovų.

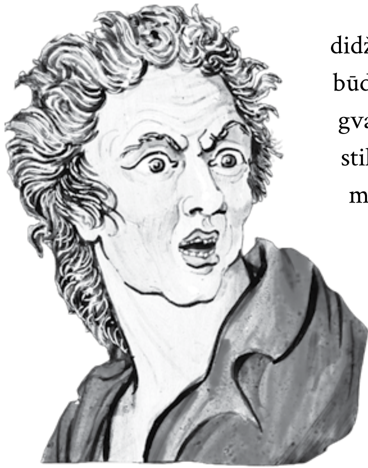
Į rinką atėjęs oksihidrogeninis projekcinis mikroskopas leido dideliu masteliu atverti gamtos mikropasaulį, pavyzdžiui, žmogaus akiai nematomus mikroorganizmus. Mikroskopijos žinios, iki tol prieinamos tik siauram ratui, staiga tapo matomos ir suprantamos platesnei publikai. Pasirodymų rengėjams šis prietaisas virto itin pelningu įrankiu: jie greitai pajuto visuomenėje rusenantį, dar nepatenkintą žinių troškulį.

Pirmosios demonstracijos surengtos 1835 m. rudenį Šiaurės Vokietijoje – jas vedė iliuzionistas Ludwigas Döbleris. Ši reginio forma sužavėjo Rygos miestietį, optiką ir fiziką Michaelį Tietznerį: apie 1842 m. jis pradėjo demonstruoti projekcinį mikroskopą Baltijos kraštuose. Po trijų dešimtmečių, 1875-aisiais, Tietzneris vis dar rengė demonstracijas Tartu.

Vienas svarbiausių magiškojo žibinto raidos lūžių įvyko XIX a. 5-ajame dešimtmetyje, atsiradus naujai projekcijų formai. Londono Karališkojoje politechnikos institucijoje greta buvo statomi du projektoriai, kad ant milžiniško ekrano būtų galima rodyti kruopščiai rankomis ant stiklo tapytus vaizdus. Kaitaliojant šviesos intensyvumą, vaizdai tarsi natūraliai „įsiliedavo“ vienas į kitą: vienam pamažu blėstant, kitas iš lėto ryškėdavo. Ši dvigubos projekcijos technika netrukus imta vadinti „tirpstančiais vaizdais“.

Žemyninėje Europoje „tirpstantys vaizdai“ pirmą kartą parodyti 1843 m. pavasarį Vienoje – ir vėl Ludwigo Döblerio iniciatyva. Netrukus ši projekcijų forma tapo socialinio ir kultūrinio gyvenimo traukos centru: ji užvaldė ir





didžiųjų miestų teatrus bei užeigų sales, ir kuklias būdeles kaimų mugėse. „Tirpstantys vaizdai“ lengvai peržengė socialines ribas – rankomis tapyti stiklo vaizdeliai, ekrane išsiskleisdavę į stulbinamo mastelio projekcijas, vienodai žavėjo ir jaunus, ir vyresnius, ir darbininkus, ir didikus.

Ankstyvuoju laikotarpiu publikai dažniausiai būdavo rodoma tarpusavyje nesusijusių vaizdų seka, o didžiųjų miestų teatruose ją neretai lydėdavo klasikinė muzika. Tačiau po 1848–1849 m. Vokietijos revoliucijos šis reginių pasaulis ėmė keistis: projekcijos vis dažniau naudotos populiariojo mokslo sklaidai. Jas neretai rengė savamoksliai projekcijų meistrai, iškilę iš darbininkų sluoksnio. Atsitiktines vaizdų virtines pamažu pakeitė teminės programos. Viena populiariausių temų tapo astronomija: teleskopo atveriamus atradimus pirmą kartą per kelis šimtmečius galėjo „pamatyti“ kiekvienas. Netrukus į repertuarą įsiliejo geologija ir Žemės formavimosi istorija, vaizdus projekcininkui ar jo padėjėjui palydint aiškinamąja paskaita. Greta šių krypčių ekrane atsiverdavo ir tolimi kraštai, pasakojimai apie keliones aplink pasaulį.

XIX amžiuje magiškasis žibintas iš laboratorinio prietaiso virto virtuoziškai valdoma masine medija, prisidėjusia prie visuomenės švietimo demokratizacijos. Leibnizo vizija tapo tikrove: reginys pasiekė šimtus tūkstančių – žmonės žavėjosi rankomis tapytais, švelniai vienas kitame „ištirpstančiais“ vaizdais ir kartu klausėsi paskaitų, sugerdami jose pateikiamas žinias. 1845 m. rudenį Rygoje iš Budapešto kilęs „tirpstančių vaizdų“ meistras Albertas Weißas publikai žadėjo „naują, iki tol nepažintą malonumą“. Veikiausiai jis buvo pirmasis profesionalus šių pasirodymų rengėjas, ilgesniam laikui apsistojęs Baltijos regione, ir kartu – bene vienintelis, kurio mirtis tiesiogiai susijusi su šia veikla: ruošiantis pasirodymui Pernu, jis nukrito nuo kopėčių. Vėlesniais dešimtmečiais





jo pavyzdžiu pasekė ir kiti: 1848 m. – peizažų tapytojas ir optikas Albertas Gebhardas, o 1858 m. ir dar kartą 1863 m. – hamburgietis Johannas Carlas Adolphas Rohde, anuomet plačiai žinomas rengėjas, pristatęs programą „Senasis pasaulis ir naujas gyvenimas“.

Programa „Didžioji vaizduotės karštinė: magiškojo žibinto ikonografija (1750–1850)“ kviečia į kelionę po stebinantį magiškojo žibinto vaizdų pasaulį. Čia susitinka šio laikotarpio kūriniai – rankomis ant stiklo tapyti šedevrai, atveriantys svarbiausius magiškojo žibinto raidos etapus. Paprasti, tačiau meistriški kūriniai, spalvingi, gyvi ir kupini simbolinių reikšmių, suteikiantys galimybę atrasti užmirštą vaizdų pasaulį.

Antroji programa – „Šviesa, kuri kūrė kiną: tirpstančių vaizdų projekcijos menas“ – skirta didžiajam „tirpstančių vaizdų“ projekcijų menui ir pristato Friedricho Augusto Böttcherio, anuometinės šio žanro „žvaigždės“, skaidres. 1870-aisiais jis pasirodydavo prestižiniame Berlyno „Schauspielhaus“ teatre Gendarmenmarkt aikštėje, o tarp nuolatinių žiūrovų būdavo ir pats imperatorius. Tai rankomis tapytos, išskirtinio meistriškumo skaidrės, iki šiol išlaikiusios savo įtaigumą. Programoje atsiveria anuometinių „blokbasterių“ repertuaras – nuo mistiškosios Indijos iki įspūdingų panoramų iš įvairiausių pasaulio kampelių. Didysis kinas prieš kiną.

*Bernd Scholze*

Tekstus parengė:
Audrius Dambrauskas
Bernd Scholze
Elif Rongen
Jacques Malthête
Mūza Svetickaitė
Rob Byrne
Vladas Rožėnas

Tekstus vertė:
Marius Juknevičius

Redagavo:
Austėja Kuskienė

Apipavidalino:
Alda Eikevičiūtė
Eglė Simonavičiūtė

ANKSTYVOJO KINO FESTIVALIS
„PIRMOJI BANGA“ 2026
WWW.PIRMOJIBANGA.LT